STEFAN GEORGE Y EL MUNDO CLÁSICO *

ALMA ANTIGUA

Temas clásicos, metros antiguos, vocablos helénicos de exótica ortografía pueden esmaltar profusamente la obra de un poeta y no significar otra cosa que un acercamiento desmayadamente formal al mundo clásico, si es que ese poeta posee un alma romántica o barroca. La entera producción literaria de un dramaturgo contemporáneo puede versar sobre temas griegos y sus personajes seguir llamándose con nombres griegos y, sin embargo, su teatro no nos hace la impresión de un clasicismo tan seguro ni tan reconfortante, porque, en fin de cuentas, descubrimos, bajo el planteamiento aparentemente clásico de los problemas, la declarada ruptura en las soluciones o la secreta traición a lo que de más esencial hay en la sabiduría de la tragedia griega. En la obra de otro poeta, en cambio, las alusiones directas a aquel mundo pueden ser escasas, pero el alma del artista revelársenos congenial de la que alienta en la literatura antigua. Aquel poeta o aquel dramaturgo conocen, en el mejor de los casos, a los griegos; este otro es él mismo un griego. Por donde bien se aprecia que la afinidad, a nivel profundo, entre un poeta moderno y el mundo clásico no siempre guarda relación directa con el número de

* Conferencia leída en la Görres Gesellschaft, en acto conjuntamente organizado por dicha Sociedad y el Instituto Alemán de Madrid, el 16 de noviembre de 1963 (cf. nuestra pág. VII 361). Las citas de George se hacen por el tomo y página de la edición de sus obras completas (Berlín, Bondi, 1927-1934).

motivos, alusiones o referencias clásicas en su obra. Puede ocurrir incluso que, a medida que la inspiración de un poeta se hace más profundamente griega, sobren por innecesarias las referencias externas a la filiación helénica de su obra. En el arte, como en la vida, la profundidad de los afectos no se mide por las protestas externas de amor.

Tal acontece en la obra poética de Stefan George. En varios trabajos, muy estimables, distintos estudiosos (P. Müller, H. Rüdiger, H. A. Maier, H. Marwitz) han redactado pulcramente el catálogo de los motivos históricos y literarios antiguos que aparecen en aquélla y el de sus posibles fuentes. Bastante frecuentes en la obra primera del poeta, se hacen luego cada vez más raros. La estadística parecería denunciar un distanciamiento progresivo de George con respecto al mundo clásico. Y, sin embargo, pese a las estadísticas, cualquier lector familiarizado con su poesía sabe hasta qué punto se fue haciendo en George cada día más intensa y absorbente su ingénita afinidad espiritual con el alma griega antigua.

Será nuestro intento de ahora mostrar algunos aspectos de la presencia de Grecia en la vida y la obra de George, de la presencia íntima y soterraña, bien se entiende, no de aquella otra epidérmica que pueda ir detectando el índice de los nombres griegos y romanos que en ella aparecen. Bien así como Goethe, en unas páginas ilustres de homenaje a Winckelmann, no se propuso catalogar sus más notables descubrimientos sobre la historia del arte antiguo, sino catalogar al esteta como un alma antigua y "congénito pagano". Poeta al modo griego, vale decir humanista y maestro de hombres. Artista clásico en sus vivencias y en sus medios de expresión. Revelador de nuevos mitos de una religión estética. Alma de temple antiguo por su supremo amor de la belleza corporal y el sentimiento de la digna suficiencia de sí mismo. Grecia fue para George lugar de refugio para su innato deseo de belleza, de la física y de la belleza espiritual de la amistad y el amor, imán de su espíritu herido por una pasión muy griega y vocada siempre a muy melancólicos resultados.

Sólo hasta cierto punto pudieran ser símbolos literarios del alma del artista el abeto de Heine enamorado de la palmera

lejana, la huida hacia el Sur soñada por Mignon en el *Wilhelm Meister* o el Hölderlin de *Hyperion* nostálgico del helénico archipiélago y del plátano, junto al Iliso, a cuya sombra Platón enseñaba en la Academia. Klopstock se llamó a sí mismo "aprendiz de los griegos", Goethe fue en su momento clásico "huésped amigo de los antiguos" y Hölderlin se sintió su hermano tardío. Pero el ejemplo de los griegos no puede ser imitado, porque toda su obra descansa sobre la más soberana espontaneidad. Luchando inútilmente por prestar nueva vida al Dioniso o Heracles griegos quedaría espiritualmente destrozado Hölderlin:

tötet mich eurer Herrlichkeit, ihr seligen Jünglinge.

La conciencia, lúcida y triste, de la imposibilidad de sus ideales helénicos conduciría a Goethe a la gran renuncia de su vida. George, hombre antiguo nacido en un siglo bárbaro, no es el discípulo que busca en los griegos un guía o un modelo. Simplemente reconoce en los griegos aquellas fuerzas y poderes que previamente ha descubierto ya en su alma. Los griegos se le revelan sus iguales y sus verdaderos contemporáneos y él se siente reflejado en el espejo antiguo:

durch deine Hoheit bestätigst du uns unser Recht auf Hoheit
(IV 76).

"Lo que hizo —ha escrito Edith Landmann[1]— era griego; nunca hizo nada porque fuera griego. El camino desde el alma moderna a la antigua es en él como un despojarse de una piel extraña". No dirige su mirada llorosa hacia un mundo definitivamente desaparecido. No se dedica a su estudio histórico, ni intenta imitar sus obras literarias o plásticas, ni, por supuesto, banaliza aquello que más respeta —sus dioses, coros y fiestas— utilizándolo como decoración de su propia obra. No piensa en resucitar la maravilla de la vida griega. Construye para sí, desde su propio pensamiento, un mundo y crea, según un plan determinado, una obra firme y rotunda. Maravilla es, empero, que, sin proponérselo, su obra

[1] *Castrum Peregrini* XXV 1955, 21.

toda se halle penetrada de la atmósfera griega. Sin traicionar a su esencia alemana

—*Feind unseres Vaterlands, Opfrer an falscher Altar*
(VIII 1)—

resulta ser más auténticamente griego que el fáustico Euforión, niño de germánica energía medieval y de helénica belleza. Ha nacido para hacer realidad la profecía de Herder cuando soñaba con "el genio que, por el mágico conjuro de Medea, despierte de nuevo y represente a la Antigüedad".

EL HOMBRE Y SU ESTATUA

Porque todo auténtico humanismo clásico pone en movimiento nuevas corrientes en la vida del espíritu no es extraño que, en su hora natal y hasta en las de su juventud avanzada, resulte difícil percibir que, en fin de cuentas, la rebelde apetencia de novedad proclamada a todos los vientos se resuelve en la restauración, a la altura de los tiempos, de las únicas formas de vida originarias. No en negación de las formas clásicas, sino en su reforma original y creadora. ¿O acaso podemos pensar seriamente que, cuando en el otoño de 1775 el joven Goethe entra en la residencia de Carlos Augusto en Weimar, alguien, situado en cualquier otro rincón de Europa, era conscio de que en ese momento se estaba abriendo la más hermosa época de la historia del espíritu alemán? Todavía varios decenios más tarde nadie, salvo Schiller, se había dado cuenta de que del "Sturm und Drang" estaba surgiendo un nuevo clasicismo.

Así también cuando el simbolismo lírico de Stefan George comienza a producir sus primeros frutos, difícilmente habrían vaticinado los críticos que aquel movimiento se convertiría pronto en expresión de un nuevo Humanismo, cuando ni siquiera su fundador era de ello consciente. "Nuevo" es la palabra dilecta del poeta, todavía en su obra madura como *Der Stern des Bundes.* Busca una "nueva nobleza", "sobre nuevas tablas escribe la nueva cla-

se", "un nuevo aliento se percibe en cada cosa", "un nuevo círculo de las cosas" es reconocido, y descubiertos "una nueva palabra", un pueblo nuevo y un nuevo Imperio *(Das neue Reich).* Y, sin embargo, poco a poco irían presintiendo uno y otros que los nuevos ideales no otra cosa eran que la restitución, en un renovado avatar, de la imagen del hombre descubierta por Homero y Platón y revelada luego a Shakespeare, Goethe o Nietzsche.

La crítica estética suele iniciar la comprensión de una obra moderna de arte poniéndola bajo el signo de uno u otro de dos principios o posibilidades de expresión polarmente contrapuestos, uno de los cuales representa precisamente la posición del arte y del artista antiguos. Estos polos contrapuestos se llaman en Goethe lo "bello-mediterráneo" y lo "germánico-característico", mientras que a Federico Schlegel placía designarlos "objetivo" e "interesante" y a Nietzsche "apolíneo" y "dionisíaco"; pero son los términos "ingenuo" y "sentimental", usados por Schiller, los que han hecho fortuna a ese respecto. Pues bien, la interpretación "oficial" entre los jóvenes del Círculo ha visto en George, desde un comienzo, al típico poeta "naiv", ingenuo en el sentido schilleriano, en su aparición más plena e incapaz de ulterior perfección. George no sería George si la inquietud o el sufrimiento hubieran agregado lo patético de algunas arrugas a la calma pacientemente adquirida de su efigie admirable. En la literatura sobre George escrita por sus discípulos se nos aparece como el vate y profeta poseído desde siempre de su función magistral. Pero algunos de los motivos de los que con mayor insistencia recurren en su obra primera, señalados [2] por Willi Koch y Goldsmith (duda, extrañeza ante el mundo, desengaño erótico...), se subsumen bajo la rúbrica de "fragilidad existencial" y no son los propios de un poeta ingenuo, sino los típicos de un poeta sentimental. A través de esos rasgos el poeta no se nos ofrece todavía como maestro, sino como testimonio vivo de su inquietud más íntima. Un hombre que insta para sí del mundo un gran poder, por fuerza ha de oponerse a ese mundo en tanto éste se niegue a reconocer sus pretensiones. Du-

---

[2] WILLI KOCH *Stefan George,* Halle, 1933, 40 ss. y U. K. GOLDSMITH *Stefan George. A Study of the Early Work,* Colorado Univ. Press, 1959.

rante cierto tiempo George, como el Peregrino de sus Cantos, se siente un extraño dentro del mundo sin saberse llamado a educar o conducir a los demás.

Lo que sucede es que el camino sentimental en pos del clasicismo arranca, en el caso de George, de un punto de partida distinto al más sólito entre los clasicistas alemanes. Simmel ha señalado cómo el clasicismo de Goethe surge de la lucha contra los poderes dominantes de su naturaleza romántico-barroca, la nostalgia y el recuerdo. El alma de George, en cambio, no es romántica, sino un alma antigua. Su falta de humor y fantasía y de fáusticas dudas, su sentido de la dignidad y de las diferencias, su visión del destino en que se conjugan acción y pasión, su sentimiento del Eros fuerza cósmica y potencia educadora, son rasgos que revelan inequívocamente un alma antigua [3]. El joven renano católico, de ascendencia lorenesa, se ha sentido siempre inserto en la tradición románica: "mein römischer Hauch", declara con orgullo en *Der siebente Ring*. Pero, so el haz de unas formas de vida superficialmente románicas, buscaba él el auténtico romanismo cuyo espíritu heroico traducen en piedra, sobre el ancho paisaje que se extiende de Maguncia a Colonia, las viejas catedrales románicas. Su sentimental camino hacia el clasicismo no parte de una base romántica o barroca a la que deba renunciar. Pero la protesta, que busca restituir en toda su pureza unas formas de vida y cultura, no es menos angustiosa que la negación de esas formas a la busca de otras nuevas. Desde unas formas clásicas enmohecidas y entre todas las angustias de su íntima fragilidad existencial busca George su clasicismo. Bajo el gesto solemne y el grave *pathos* de su lírica intemporal y estatuaria descubrimos el sentimental talante de un alma que ha debido sobreponerse a muy profundos impulsos de disolución y "Entbildung".

El tono pesimista y desesperanzado es notorio en *Das Jahr der Seele*. El año, la naturaleza, es allí símbolo del alma del poeta, un año sin primavera y un alma insatisfecha, que aún no ha encontrado el tú humano, la "joven esperanza" bajo cuyo

---

[3] F. GUNDOLF *George*, Berlín, 1930 (cap. *George ist antik)*.

signo quiere poner su obra. Libro de final y despedida, de resignación ante un destino lúcidamente intuido, de renuncia a la mujer y también a la naturaleza, cuya forma humana es la mujer *(mater-materia).* En adelante los elementos "modernos" se atenúan. No son, como en los poetas franceses en que a veces se inspira, la última palabra. No representan su sustancia, sino la ruptura entre su ser antiguo y el mundo en que vive. Como Píndaro, tiende al elogio y su obra se inicia con himnos; pero ¿al elogio de qué y con himnos a quién? No puede exaltar a su tiempo o a su pueblo, como lo hicieran Píndaro o Esquilo, ni decir que los dioses estén tristes, si es que un día deben abandonarlos. De la tensión entre su alma y el mundo surgen las notas no clásicas de su obra. La de Píndaro o Esquilo no las presentan; pero ambos se habrían comportado así de haber vivido en nuestro siglo. Reacciona de este modo precisamente porque es un hombre antiguo. Aprovecha las posibilidades que su época le ofrece para el ejercicio de la libertad personal y del ocio artístico; pero transforma su Círculo, que no ha nacido de la necesidad ni de las convenciones, en un tíaso de maestro y discípulos que luchan contra el "monstruo de mil brazos" de su época. Se recoge en sí mismo, se encierra en el Círculo y, porque se siente "el único hombre antiguo de nuestros días" (Gundolf), acaba creyendo que

nur aus dem Fernsten her kommt die Erneuung
(VII 6).

Pero la insatisfacción no conduce a George al turrieburnismo de un aislamiento definitivo. Si el tono de declive se percibe, por ejemplo, en los poemas finales de algunos ciclos juveniles —con títulos como *Die Lieder von Traum und Tod, Träurige Tänze, Traumdunkel*—, ello es tan sólo tributo que al dolor humano de sus años mozos rinde un poeta que se siente ya maestro y profeta y a quien no le está permitido ceder a la tentación de una fuga del mundo. Reivindica ante el mundo y la vida del espíritu su destino de sacerdote y maestro. No siente el tormento de su soledad en el mundo como culpa o debilidad, sino como

signo de elección. El adolescente que se sintió una vez "sombrío y melancólico duro huésped" (V 69) estiliza su soledad hasta convertirla en la que es señal de elección, la del guía de hombres, la del profeta y pontífice de un nuevo sacerdocio. Muy en católico *siente* que lo divino sólo se revela al hombre a través de otro hombre elegido. El poeta que ha dicho que "sólo en la poesía se descubren los últimos destinos de los pueblos" acabará sintiéndose, a través de la vivencia-Maximino, mediador entre Dios y los hombres. La experiencia en cuestión ha sido su experiencia y sólo por gracia de su interpretación ha ganado sentido y valor. Y si, en los diez últimos años de su vida, se nos antoja que el poeta emplea un tono sorprendentemente más modesto, no nos engañemos: es tan sólo que, desde su altura, había dicho ya entonces todo lo que tenía que decir. Ninguna flojedad ni abdicación le estaba permitida en su edad senil:

was ich noch sinne und was ich noch füge,
was ich noch liebe trägt die gleichen Züge (IX 124).

HOMO-MENSURA

Humanista y nada menos ni más que humanista, es el hombre el objeto propio de su arte. Un día [4] le dijo a Wolters: "Si los poderes eternos por fuera del mundo de los hombres tienen aún rostro y apariencia, nadie puede saberlo, y ello es cosa que a mí no me concierne, pues yo soy hombre y debo preocuparme de los hombres". *Homo sum...* "El poeta —escribe Gundolf [5]— no se deja llevar por sutilezas sobre los milenios y las vías lácteas, pues sabe que el esplendor y ocaso de los pueblos, las rutas estelares y trasmundos no son la medida para nosotros, sino que nosotros somos su medida y sus creadores". La pregunta decisiva acerca del hombre, pregunta que en años anteriores parecía responderse por sí misma, se hace ahora liminar y última pregunta

[4] F. WOLTERS *Stefan George und die Blätter für die Kunst,* Berlín, 1930, 315.
[5] O. c. 261-262.

para el humanista George. Todo lo demás —la naturaleza, los principios configuradores de su arte— adviene simplemente contorno y marco adecuado de su ideal de hombre.

Naturaleza es, para él, el paisaje presidido por el hombre. Como tantos otros de sus compatriotas busca en el Sur, en la Hélade e Italia, su ideal de paisaje natural, en el que viven su existencia feliz los pastores de sus poemas. Pronto el Sur no será tanto el Sur cuanto la nostalgia que el hombre alemán siente por el Sur. El poeta renano encuentra en el Sur su propia patria alemana. Los rasgos meridionales y los germanos se aúnan en este paisaje, más áspero que el meridional, de aire más frío, pero claro de sol y limpio de nubes. Como Conradino en el medievo y ahora los poetas y los artistas —Goethe y el Hölderlin de *Hyperion*—, George busca su propia alemana plenitud en el Sur. El hombre natural germano renace en un hombre nuevo al encontrarse a sí mismo en la Hélade, es un hijo de las nupcias de Fausto y Helena. Ya en 1896, en la tercera serie de las *Blätter für die Kunst,* escribe: "Se nos reprocha que nuestro movimiento artístico es demasiado meridional, muy poco alemán. Sin embargo, ésta es la más sobresaliente y natural de las cualidades nacionales: buscar en el Sur la propia plenitud, ganar en el Sur posesión de nuestra propia experiencia, que nuestro César baje al Sur para recibir allí la consagración. Una consagración hacia la que también nosotros los poetas peregrinamos para, desde lo profundo, encontrar la luz: regla eterna en el Sacro Imperio Romano Germánico".

Pero el paisaje es sólo marco natural del hombre, está aquí sólo para servir de correlato a sus hombres. Bien así como en el último poema de *Das neue Reich,* cuando los rasgos del hombre cobran la apariencia de fenómenos naturales y la naturaleza entera adviene símbolo de los valores humanos. Lo que no le gusta en el hombre tampoco lo ama en la naturaleza. La luz que ilumina su paisaje, la luz clara y no la reverberante que ciega la pupila del poeta, es la misma luz que da perfil a sus imágenes de hombres resplandecientes, la misma que, abstraída del paisaje, adviene símbolo de toda su obra artística. Voluntad de luz es ésta, y de ella queda desterrada cualquier oscuridad, que es negación y renuncia.

La posibilidad más próxima de realizar en el arte su voluntad de luz y día hállala en la creación de una lengua pura y diáfana. La claridad de la forma es consecuencia de la claridad del espacio que enmarca a sus hombres. La ruptura, excepcional, de la correspondencia le duele al poeta en lo más hondo del alma. Albrecht Schaeffer ha señalado [6] la dolorosa discrepancia entre la forma masculina y luminosa de *Das Jahr der Seele* y el mundo oscuro y femenino de sus vivencias. Luz, color y línea son elementos sustanciales del mundo georgiano. En la poesía, como en la vida, sea el ideal la más alta libertad dentro de la más severa medida:

strengstes Mass zugleich höchste Freiheit (XVII 86).

El artista legitima su propia voluntad de arte comprobando, en el arte más típicamente alemán, la existencia de idéntica severidad y claridad de forma. Por ello [7] encuentra en Holbein "la cima de toda la pintura alemana". El sentido de la perspectiva lo poseyeron, tanto o más que éste, otros pintores como Durero; no así la contención severa de sus lúcidas formas. De ahí también su admiración por la pintura de Böcklin, sin la cual no nos explicaríamos —al menos en su forma actual— las ninfas y sátiros que retozan entre las fuentes y bosquecillos sagrados de los *Hirtengedichte*. Y claro es que también en Grecia e Italia busca este arte, sin dejar por ello de ser plenamente alemán, sus modelos: "poco le queda por aprender —escribe [8]— del espíritu nórdico al alemán, so riesgo de exagerarlo y caricaturizarlo; del romámico, en cambio, la ancha claridad solar".

Forma es el ideal artístico de este esteta, que teoriza sobre la estética de Platen en un ensayo intitulado *Ueber das rein Formelle* y que nada teme tanto como la carencia de forma. Como para todos los clásicos del lenguaje, la música —a que propenden, en cambio, los románticos— es sinónimo de la no-forma. De punta a cabo de su obra, la junción "sueños y tonos" *(Träume*

---

[6] *Dichter und Dichtung*, Leipzig, 1923, 443 ss.
[7] Serie quinta de las *Hojas*, pág. 2.
[8] Serie tercera de las *Hojas*, pág. 34.

und Töne) es símbolo estereotípico de las fuerzas que ejercen su influjo negativo sobre la vida del hombre. Sabina Lepsius [9] relata conversaciones suyas con George en las que éste "situaba la palabra, la lengua, como lo más alto, como el único instrumento de que pueden servirse los profetas. Su ritmo y sus leyes son parecidos a los de la música; pero ritmo musical y poético mutuamente se excluyen, porque corporeizan, en agregados diferentes, la misma sustancia del mundo, de igual modo que el agua no puede ser a la vez hielo". En todo caso el peligro de este ideario nunca será el defecto de forma, sino, alguna vez, el exceso. Tal impresión, al menos, causa a algunos esta poesía de cristal, la licuidez melódica y cromática de unos versos transparentes que suenan bajo las columnas de un reino de mármol y púrpura dentro del cual todo, absolutamente todo, ocupa cabalmente su sitio.

Quizá inconscientemente en un principio; pero es lo cierto que su afición por las formas puras del paisaje o por la severa claridad de la obra de arte nacía en él del mismo hontanar que su amor por el cuerpo humano bellamente conformado. La belleza y la claridad del paisaje y del arte sólo son poderes educadores y contorno natural de sus hombres bellos y luminosos. Tras una corta etapa de latencia aflora decididamente en su obra la convicción de que el hombre es sentido y medida de todos los fenómenos de la vida. Sólo atendiendo a la inmediata relación que existe entre sus hombres y su imagen del mundo nos explicamos la estrechez y unilateralidad de ésta. En rigor no es una imagen del mundo, sino la imagen de un hombre determinado, un bello ideal heroico masculino, y la del contorno por él exigido.

EL CUERPO, FUERZA CÓSMICA

Imágenes de hombres resplandecientes, jóvenes hechos de armonía y plasticidad, estatuas humanas construidas de nobles y hermosas palabras, pueblan el paisaje georgiano. Pero al poeta

9 *Stefan George. Geschichte einer Freundschaft,* Berlín, 1935, 63.

no le está permitido, como al pintor o escultor clásico, esculpir el puro ser, abstraído de su acción individual o comunitaria. Sus hombres no pretenden ser entes estéticos químicamente puros. Su obra quiere servir a la vida. Pero ¿qué quiere decir, para él, la "vida"?

Das schöne Leben sendet mich an dich
als Boten,

"la vida bella me envía a ti como mensajero" (V 12), anuncia, en el preludio del *Tapiz de la vida,* el Ángel que viene de ningún Más Allá. La vida bella no es una parte del Universo cósmico, sino del cosmos de un poeta que ama la figura sensible de las formas bellas y que no mide ni valora al hombre por criterios ajenos al hombre: sociales, políticos, religiosos... El hombre se erige en medida única, más propiamente, el cuerpo del hombre.

Todo arte clásico se complace en el cuerpo del hombre, el cuerpo desnudo, al que no cubren los vestidos estilizados de que no sabe prescindir el arte románico o el barroco. Este cuerpo ("Leib") no es tan sólo mero aparato fisiológico, sino una cierta entidad metafísica que nos recuerda la concepción del "cuerpo" en Klages y los Cósmicos; pero percibida siempre directa e inmediatamente en lo sensible y aprehensible de la carne en su nuda existencia. Las hermosas figuras de los pastores de los *Hirtengedichte* o, más tarde, las del Luchador o Caudillo parecen estar allí sólo por gracia de su bella y fuerte apariencia corporal. Muy a la griega intuye la coincidencia inmediata de cuerpo y alma:

Cuerpo, alma son sólo palabras
de una realidad cambiante (IX 110).

Pero no es el alma la que imprime su cuño al cuerpo, sino éste al alma. En la novena serie de las *Hojas,* publicada en 1910, el artista declara paladinamente la razón cardinal por la que reconoce en Grecia su más noble genealogía: "En el fondo de todas las interpretaciones de índole estética o personal subyace la idea, típica del pensamiento griego, de que el cuerpo, esta imagen sensible de la eternidad, *el cuerpo es Dios.* Es, con mucho, el pen-

samiento más creador y genial, el más grande, inteligente y digno, comparado a cuya elevación cualquier otro, incluso el cristiano, debe quedar por debajo".

No todo cuerpo es "Leib". Lo es por excelencia el bello cuerpo juvenil masculino, el más alto valor de la existencia, deificado por George hasta convertirlo en "norma divina" (IX 10). La edad plena de sus hombres es la juventud. El Dios de la Liga es el "espíritu de la santa juventud de nuestro pueblo" (VIII 15), Maximino es el "representante de una juventud todopoderosa" (XVII 75) y en los momentos estelares de la historia de la Humanidad encuentra George legitimado el culto de la juventud. Naturalmente también aquí Grecia le parece el modelo histórico por excelencia. La cultura griega, como la del Renacimiento o la de nuestros días, es una cultura de exaltación de la juventud, una cultura sentida como *paideia* al servicio del hombre joven, junto al cual, y como factor de contrapeso, se hallan la madurez y experiencia del educador. "La vida griega —escribió Hegel[10]— es una verdadera gesta de jóvenes *(Jünglingstat)*. Aquiles, el joven de la poesía, la ha abierto, y Alejandro, el joven real, la ha llevado a su término... Aquiles es la más bella figura de la fantasía griega, Alejandro la individualidad más bella, más libre que nunca haya existido".

La vejez, el dolor y la enfermedad están desterrados de esta "vida bella". El arte no es dolor ni placer, sino el triunfo sobre el uno y la ilustración del otro, pues "¿quién ha visto nunca llorar a las flores?" (IV 38). Al poeta enfermo, entre agudos dolores, le está vedado en su lecho de muerte hablar del dolor. La muerte es sólo crueldad, soledad y deformidad. Nunca creyó en una vida *post mortem*. La muerte de Maximino y la de los jóvenes del Círculo caídos en la primera guerra mundial hizo aparecer en su obra un nuevo concepto de la muerte como "sacrificio". Pero la resurrección del héroe, pese a todas las fórmulas místicas que a veces la revisten, es una supervivencia puramente aquendal. Maximino muerto no puede tender un puente entre el Aquende y el

---

[10] *Lecciones de Filosofía de la Historia universal,* trad. esp., Madrid, 1928, 65.

Allende, ni atraer hacia sí, como a Novalis su amada muerta, al poeta. La renuencia clásica hacia el culto de los muertos —la de Homero, Lutero o Goethe— la siente también este poeta a quien nada arredra en el curso implacable de la sustractiva operación gracias a la cual quiere hacer de la vida una vida exclusivamente bella.

Su voluntad de vida bella arranca en él, por supuesto, de la nostalgia y no de la propia plenitud. El poeta sentimental celebra la humanidad ingenua de los hijos de la Naturaleza, de los jóvenes guerreros coronados de *Der Stern des Bundes*, del Caudillo, del Profeta que ha de venir y hasta del bárbaro hombre de acción ("Täter"): un ideal de Humanidad poderosa, bella y heroica (ἀνὴρ καλός τε καὶ ἀγαθός... μεγάλην δύναμιν ἔχων [11]) y, claro está, no siempre en armonía con la propia naturaleza.

LA ENTRONIZACIÓN DE UN DIOS

Su sentimiento del tiempo es clásico. Carece de la capacidad goethiana de vivir, otra y otra vez, en el instante pasajero la experiencia de lo eterno. Necesita imágenes duraderas. En el instante de su más bella apariencia sustrae la imagen amada al fluir del tiempo y eterniza así su amor al hombre en estatua de soberana belleza plástica. Su clasicismo es fundamentalmente plástico. Por ello, su *genus dicendi* apropiado no es, como en otros clásicos, la poesía épica, con su fluir lento y objetivo de los sucesos en el tiempo, sino la lírica estatuaria de estampas autónomas, escamoteadas a la corriente del tiempo.

Un hombre de carne y hueso, conocido y hasta fotografiado por el poeta, Max Kronberger, es a quien George sustrae del espacio y del tiempo para, como dice Rilke, "lanzarlo a las estrellas" convertido en dios. La vida de la carne y de la sangre debe ser sacrificada para ganar eternidad:

Wer Adel hat, erfüllt sich nur im Bild,
ja zahlt dafür mit seinen Untergang (VIII 40).

[11] Platón, *Ep.* 359 *b*.

Muerto y divinizado Maximino, reconoce el artista la eternidad de los instantes vividos en común y aprehende lo eterno en el instante de los demás hombres, cuyos valores mide y confronta con los de aquél.

Si la obra poética de Goethe, Rilke o Novalis nos provee bien conocidos ejemplos [12] de sublimación estética de una intensa vivencia erótica en lo que se ha llamado un "ídolo estético", ninguno resulta tan típico como el culto georgiano de Maximino.

La muerte o la separación inicia el nacimiento del ídolo. No es la compensación de los deseos fallidos, en sentido freudiano, sino una auténtica compensación individual que no introduce en lugar de lo perdido algo de menos valor, sino que transforma el objeto amado, sublimado estéticamente, en potencia espiritual que traspasa y domina la vida toda del afectado. Arranca de una motivación erótica, pero sólo se plenifica cuando se le añaden factores numinosos y elementos arquetípicos. El ideal erótico-estético adviene imagen mítica, religiosa o cuasi-religiosa o incluso cultual. Todas las cualidades numinosas que Rudolf Otto asigna a lo "santo" *(tremendum, maiestas, mirum, fascinans, augustum),* todas, incluso el éxtasis, son propias del ídolo en su grado más alto de desarrollo.

El poeta adviene sacerdote y profeta, un Orfeo redivivo. El ídolo estético, una nueva Eurídice, que el artista intenta rescatar de la muerte por sus cantos, oraciones y conjuros. La lengua se hace culto y rito para la celebración del ídolo. La primitiva vivencia personal del artista, mitificada luego, aparece entonces como el motivo único de todo su proceso de creación artística. Algunos (Novalis, Rilke, George) inician con ello su verdadera y profunda creación poética. En el comienzo trátase de un mito individual espiritualmente complementario para su propio creador. La formación de mitos es un suceso vivo en la psique del hombre civilizado. Los motivos mitológicos son elementos estructurales permanentes del alma y, por ello, fuera de toda tradición, se dan resurrecciones autóctonas de los mitos. Los elementos ar-

---

12 Cf. JOACHIM ROSTEUTSCHER *Das ästhetische Idol,* Berna, 1956, s. t. págs. 195 ss.

quetípicos pueden ser mezclados por el artista, que crea así un nuevo mito, o bien proyectados y conformados sobre un mito de la tradición.

El primitivo personifica las fuerzas naturales y hace de ellas dioses. El poeta refinado, que tampoco conoce límites infranqueables entre hombre y dios, necesita una figura histórica y real para hacer de ella un mito y símbolo intemporal. Ayer era todavía un adolescente, que estudiaba en un Gimnasio de Munich, y, apenas muerto, en el seno de un círculo de hombres ilustrados e inteligentes, se rinde culto a su imagen y se le tiene por un dios. ¡Menguado valor el de los argumentos que, contra la historicidad de algún fundador de religiones, esgrimen los que se fijan en que, desde un comienzo, aquélla se desvanece bajo los rasgos de un hombre-dios!

El paralelo histórico más próximo del mito de Maximino es seguramente el culto de Antínoo, el joven favorito de Hadriano que sacrificó su vida por el emperador bajo las aguas del Nilo. Hadriano le divinizó en seguida, fundó ciudades con su nombre, erigió en su honor templos y estatuas de dios y el firmamento de los dioses-astros se vio aumentado con una nueva estrella. La figura de Antínoo era familiar en el Círculo. En 1900, tres años antes de la muerte de Kronberger, Gundolf había publicado en la quinta serie de las *Hojas* un poema dramático intitulado *Antínoo,* y George, artista de temperamento románico, se sentía por entonces muy cerca espiritualmente de la refinada atmósfera del Imperio romano. Muerto prematuramente Max —desde ahora Maximino, otro rasgo romano— , George estiliza las circunstancias de su muerte, convertida en sacrificio voluntario del joven divino que, con su muerte, realiza en toda su pureza y eterniza sus rasgos típicos. El poético ocaso acontece en las aguas y el nuevo dios es también, desde ahora, una estrella. Su fotografía, al frente del volumen poético de homenaje, nos lo muestra coronado y con tirso, con los rasgos del Dioniso imberbe, como un nuevo Antínoo.

Usando de un eclecticismo y sincretismo lícitos a todo fundador religioso, George legitima el nuevo mito con rasgos procedentes del viejo mito de Antínoo, del de Adonis y Jacinto. Estos últimos son démones que simbolizan el reiterado proceso de naci-

miento y muerte anual de la naturaleza y su resurrección en el renacer de la vegetación. En el caso de un hombre muerto y divinizado, su resurrección se estiliza en un viaje a los cielos. El clasicismo plástico de George requería no un modelo real siempre renaciente, sino un modelo ideal permanentemente válido. La "resurrección" de Maximino, de la que el poeta habla en un tono reservado y sutil, se entiende, desde luego, en un sentido aquendal. Es la corporeización, en una comunión espiritual dentro del Círculo, del recuerdo del joven divino, vivo y actuante en tanto se realicen los valores que él representa. Bajo sus atributos externos dionisíacos, pero falta del rasgo más esencial a Dioniso (su muerte y resurrección cíclicas), la figura de Maximino se nos revela en el fondo más cercana a una Norma apolínea: su función no es tanto la de renovar la vida cuanto la de configurarla y conformarla a un modelo.

Su carácter ecléctico —en ella confluyen incluso motivos cristológicos [13]— y estilizado no empece a la significación, rica en consecuencias, de la vivencia-Maximino en la obra georgiana. Las figuras en las que anteriormente había vislumbrado los rasgos de su ídolo estético (Dante, Narciso, el Ángel de la vida bella) se desvanecen ante Maximino, cuya imagen traspasa y organiza las expresiones todas del espíritu del poeta. Como dijera Goethe:

und die seltenste Form bewahrt im Geheimen das Urbild.

El poeta se abre decididamente a la comunicación espiritual con los demás hombres y adviene, en sentido plenario, sacerdote y educador. *Der siebente Ring* es el reconocimiento del amor como poder educador y salvador de los hombres. Eros aplicado a la obra de formación del hombre, que Platón le asigna, es *Der Stern des Bundes,* doctrina del amor como vínculo de la comunidad y leyes de una comunidad basada en el *eros* pedagógico.

El influjo de un ídolo estético sobre más amplios círculos no depende sólo, ni principalmente, de la maestría técnica del artista, sino de su fuerza numinosa y fascinante. Tiene razón Jung cuan-

---

[13] Cf. Wolfgang Frommel *Die Christologie Stefan Georges,* Amsterdam, 1953.

do dice que, con frecuencia, son las propiedades numinosas, estremecedoras y fascinantes de una obra de arte las que obran su propia eficacia y hacen aceptables otros rasgos puramente formales y estéticos. Es el despertar de estructuras espirituales afines en hombres capaces de recibir el influjo de las cualidades numinosas de aquella obra de arte. George sueña románticamente con todo un pueblo reformado en el futuro y puesto bajo la misma ley del Círculo; pero, aunque la originalidad y pureza de la vivencia resulten incuestionables, por la propia naturaleza de las cosas ese "rayo de luz venido desde la Hélade", al que se refiere en la cuarta serie de las *Hojas,* ilumina tan sólo el confidencial círculo de maestro y discípulos.

ROMANISMO Y HELENISMO

Éste es el hombre y ésos sus ideales humanistas. ¿Será necesario advertir que, como en el caso de Winckelmann, nos encontramos aquí con un "griego congénito", de espíritu clásico y de sentir pagano, sujeto a idéntica helénica necesidad de amistad y belleza que el esteta de Stendal? ¿Será preciso señalar [14] que "a pesar de su sentimiento vivo para otras épocas de la cultura artística, como la edad carolingia, la alta Edad Media y hasta la cultura india, es, sin embargo, la cultura estética de la Hélade la más afín con mucho a la suya propia, porque él la comprende en sus raíces y la revive"? Sólo la relación George-Dante puede, en algún momento, comparársele en intensidad; pero sus raíces son de estilo diferente: se trata de una afinidad exclusivamente personal y tipológica.

Para investigar el tono y los matices de la relación de George con el mundo clásico se nos abren, en principio, dos posibles vías. Algunos de los jóvenes del Círculo fueron profesionales de la Filología y el Humanismo clásicos (Hildebrandt, Friedemann, von Blumenthal, Rüdiger, Kommerell). En los *Geist-Bücher,* editados por el Círculo, Wolters, Gundolf, Kantorowicz, Bertram, Vallentin,

---

[14] J. ROSTEUTSCHER o. c. 228-229.

Friedemann o Hildebrandt interpretaron la historia como leyenda y gesta de algunos hombres sobresalientes. Distintos aspectos de la Antigüedad clásica fueron allí abordados con una visión siempre influida por la del maestro, y el mundo de la cultura clásica fue ofrecido al público alemán desde una perspectiva típicamente georgiana. En ocasiones se reiteran puntos de vista usuales; en otras ocurre una trasposición tendenciosa que legitima con antepasados ilustres rasgos específicos del Círculo. Estas obras, fruto a veces de una colaboración íntima con George, abarcan con bastante amplitud el horizonte de la cultura clásica. Pero, en definitiva, no son la obra personal del poeta.

Más aconsejable parece bucear derechamente en la obra misma de George a la caza de los aspectos del mundo clásico que más especialmente le atrajeron y a través de los cuales configuró su personal visión de ese mundo. La Antigüedad clásica podrá constituir un todo para el historiador o filólogo, que aspira a una *cognitio totius antiquitatis philosophica et historica*. El artista, en cambio, selecciona de ese todo sólo aspectos parciales. Para que una figura como Goethe ingrese en el Panteón del Círculo se hace precisa una cierta trasposición que afecta a la totalidad de la misma, la consumada en la conocida obra de Gundolf. La "interpretación" del mundo clásico ocurre lisa y llanamente a través de la selección específica de determinados aspectos. No es una imagen de la Antigüedad, sino imágenes antiguas cuyo análisis nos ilustra sobre la visión que el poeta tuvo de la Antigüedad.

¿Qué imágenes antiguas sintió George más afines a sus propios ideales y deseos? Una respuesta adecuada a dicho interrogante distinguirá forzosamente entre su obra primera y aquella otra más madura y definitiva. La herencia antigua le llega a George como materia, forma y espíritu. Pero la imitación de las formas métricas, al estilo de un Klopstock, le estaba vedada; y aunque emplea [15] algunos metros clásicos utilizados en el XVIII y luego caídos en desuso y aunque los ecos horacianos resuenan a veces en sus formas poéticas [16], la influencia del mundo clásico es fundamental-

---

15 Cf. Hubert Arbogast en *Agora* XI 1958, 50-52.
16 Cf. Edith Landmann en *Trivium* V 1947, 57.

mente de índole temática y de afinidad espiritual, y precisamente por este orden sucesivo.

Como materia utiliza George los temas clásicos según una tendencia declarada a superar lo que suele llamarse poesía vivencial. "Todo lo que es profundo —ha dicho Nietzsche— es máscara" y, por ello, la poesía georgiana, nacida de la palabra misma, del impulso hacia la configuración y la denominación —y no, primariamente, como expresión de un sentimiento—, reviste lo personal con rasgos generales de lo pretérito y ajeno, en especial con rasgos tomados a la Antigüedad clásica. Y lo hace al modo refinado y decadente, usual entre los simbolistas franceses, Baudelaire o Verlaine:

Je suis l'Empire à la fin de la décadence
qui regarde passer les grands barbares blancs
en composant des acrostiques indolents
d'un style d'or où la langueur du soleil danse [17],

un simbolismo que descubre una especial afinidad entre el presente y la Antigüedad tardía [18].

Algabal (1892), libro juvenil y sorprendentemente maduro, denuncia claramente los deseos y nostalgias del poeta. Algabal es Heliogábalo, el joven sacerdote del Sol cuya belleza impresiona tanto a los soldados romanos, que le nombran emperador. Su carácter y acciones reflejan, en el marco de una atmósfera decadente y esteticista, la crueldad y religiosidad ceremonial del personaje histórico [19]. De los cinco poderes [20] que para Goethe determinan la vida (δαίμων, τύχη, ἔρως, ἀνάγκη y ἐλπίς), sólo el primero parece actuar aquí. Si por su revestimiento formal y su temática se halla en la línea de la literatura francesa contemporánea, contrasta, en cambio, con los temas helénicos cultivados por la tradición

---

17 Verlaine en *Langueur*, de *Jadis et naguère*.

18 Muy significativas al respecto son las palabras de George en su *Elogio de Mallarmé* (XVII 53); cf. en general E. R. CURTIUS *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Berna, 1954², 348 ss.

19 Cf. VICTOR A. OSWALD en *The Germanic Review* XXIII 1948, 193-205 y *Modern Language Quarterly* X 1949, 517-525.

20 *Urworte. Orphisch.*

clasicista alemana bajo el signo del "edle Einfalt und stille Grösse" winckelmannianos. Sin embargo, la dependencia con respecto a los modelos galos dista mucho de ser servil y, en cierto modo, sería más exacto decir que George empieza precisamente donde sus amigos franceses acaban. Algabal es símbolo del poeta que se rebela contra la superficialidad de su tiempo y de su pueblo en punto a la formación de un alto tipo humano. Es el medio que le permite dar expresión a la ley de su vida y de su creación artística, no reconocer ningún mundo que no surja de la diástole de su voluntad. Sus rasgos debían de parecer completamente extraños al *ethos* de los años 90, pero estaban llamados a reaparecer en la historia real no mucho tiempo después. El autodominio y la plenitud de esta figura grandiosa y repelente recuerdan de cerca los ideales humanos de Nietzsche.

En apariencia *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte* (1895) nos trasladan a un mundo distinto, el paisaje bucólico de la Grecia arcaica. El salto, empero, no es tan sustancial ni sorprendente. Es la imagen de un arcaísmo dórico visto con los ojos nostálgicos de un hombre tardío. La Antigüedad misma conoció una época ingenua y otra sentimental, una época de plenitud y originalidad de los sentidos y otra en que ambas eran objeto de nostalgia. Esta última es la de la sociedad urbana helenística que añora un poco de aire libre y de campiña, la de los círculos refinados que, en medio de la exuberancia de una cultura decadente, sueñan con el sencillo placer de las pequeñas cosas. El arcaísmo es rasgo típico de la Antigüedad tardía, helenística y romana [21], a través de la cual —idilios de Teócrito y églogas virgilianas— George descubre a sus idílicos pastores. En todo caso, la vuelta al arcaísmo —característica, en nuestros días, del acercamiento al mundo clásico de algunos espíritus de rara selección—, estos pastores que encarnan el arquetipo de una existencia gaya y activa, y la relación humana fundamental del amor y la amistad exaltada en los *Preisgedichte* evidencian que George, tras una corta

---

[21] Un crítico tan avisado como HUGO VON HOFMANNSTHAL notaba: "A nadie puede escapar una cierta relación de los *Hirten- und Preisgedichte* con los antiguos, y más con el tono de Tibulo u Horacio que con el de los griegos" *(Prosa,* I, Francfort, 1950, 289).

etapa demasiado atenta a los modelos franceses, inserta esa visión románica del mundo antiguo en la tradicional búsqueda alemana de una nueva unidad entre la Hélade y Germania. A las imágenes sombrías de *Algabal* suceden las escenas griegas de estos poemas, vistas con una luminosidad parecida a aquella con que suelen mirar el mundo quienes acaban de superar una enfermedad grave. Grecia [22] es aquí "lo humano-genérico, la naturaleza desde lo más bajo hasta lo más alto en figura y actitud puramente humanas".

Enjuiciado desde la literatura alemana de la época —vocada a un progreso meramente técnico, al estilo de Platen y Geibel, en el tratamiento de unos temas manidos y tradicionalmente consagrados—, el enriquecimiento temático de estas obras nos parece aún más original. Bowra [23], demasiado esquemáticamente, ha querido referir a cada uno de los tres ámbitos muy característicos de "Geist", "Seele" y "Leib" los elementos helénicos, medievales y orientales, respectivamente, de estos poemas. La sensualidad lujuriante provendría de un Oriente soñado al estilo del *Diván oriental*. La exaltada armonía entre el ideal heroico y los cantos del poeta constituiría el elemento medieval. En el dominio del "Geist" se insertarían los elementos griegos, es a saber, el sentido noble y trágico de la existencia, el de destino y sacrificio. No al modo de Winckelmann y Goethe, sino con ojos muy influidos por Nietzsche y Bachofen contempla a los griegos el poeta. No son dioses, sino hijos de la Naturaleza en situaciones típicas: el atleta vencedor, el héroe que da muerte al monstruo, el primogénito que deja el hogar paterno para fundar una nueva vida... El artista encuentra que la vida moderna ha perdido mucho de simplicidad y naturalidad, y la Antigüedad clásica se le representa, en un comienzo, como contraste de su propio tiempo y proyección de sus propios deseos. Como Mallarmé a Herodías, utiliza George a Algabal como foco proyector de sus propios deseos, y las escenas griegas de los poemas de pastores no son descripción objetiva, al modo de Heredia, sino también autoproyección del poeta. Desde un principio busca realizar, en su lírica poesía, el sueño de Herder

22 ERNST GUNDOLF en *Castrum Peregrini* VII 1952, 14.
23 C. M. BOWRA *The Heritage of Symbolism,* Londres, 1947, 98 ss.

en un drama genuinamente alemán inspirado por el espíritu de Sófocles.

Los pastores griegos no vuelven a aparecer en su obra poética. Algabal se asoma fugazmente en *Der siebente Ring.* Rasgos de la Roma orientalizante de la decadencia ofrecen la figura de Manlio, el efebo prostituido del poema *Porta Nigra* —cuya dedicatoria a Alfred Schüler preparó la ruptura con los Cósmicos— y los soldados del César a quienes se ofrece, típica casta de la Roma tardía.

No creo, sin embargo, que se base en predilección alguna por los temas romanos la singular afinidad que con la figura de César evidenciaron George y el Círculo. A la fortuna de la fama de César dedicó Gundolf un libro bien conocido. En una fuente de Basilea uno de los jóvenes esculpía la efigie del poeta, entreverando sus rasgos a los de César, y disfrazado de César se presentó una vez el artista en cierta fiesta literaria [24]. Se trata más bien de una simpatía congenial. El "cesarismo" temperamental de George es notorio, y no se ha dejado de apuntar maliciosamente que el dictador literario y el poeta de la dictadura política en ningún ambiente podía encontrarse más a gusto que en el de la dictadura cesariana. Pasemos por alto la evidente injusticia de esa alusión referida a un poeta que, haciendo caso omiso de honores, invitaciones e intentos de atracción, en su voluntario destierro suizo de Molino dell'Orso guardó un expresivo silencio hasta el final. Que Goebbels instituyera el Premio Stefan George como máxima distinción literaria del país, que en las Universidades y escuelas se le considerara el poeta de la "nueva época" y que algunos de los "Jünger" se manifestaran públicamente por Hitler son hechos que en nada empañan la personal actitud de George, quien evidentemente nunca se identificó con aquella realidad política. Pero su autoritarismo temperamental nadie podría negarlo. La acción del héroe predestinado surge directamente de su propia intimidad, sin que ninguna norma moral la determine desde fuera; pero, convertido en jefe y profeta de una comunidad, la acción

---

[24] Según lo refiere la Condesa de Reventlow en su novela en clave *Herrn Dames Aufzeichnungen.*

de sus discípulos, y aun la de él mismo, debe someterse a unas nuevas Tablas de la Ley. El que antes parecía un amoralista acaba elaborando un nuevo y estricto sistema ético cuya violación se considera pecado imperdonable. Sólo que, en la generación más joven, otras son las normas y condiciones contra las que el discípulo se rebela, y éste exigirá para sí la autonomía de que gozó el maestro y que a él se le niega. Surgen entonces las rupturas (Klages, Gundolf, Kommerell). Para reponer cultos y modos artísticos que pertenecen al pasado, para realizar su instancia de poder y dominio en momentos postclásicos requiere el hombre de un esfuerzo considerable de consciente voluntad. El elemento volitivo viene, por ello, acentuado y no nos sorprende que George encuentre en determinadas características del mundo postclásico vocablos de su propia necesidad. Por lo demás, el cambio de César por Platón no haría más tarde sino sustituir un autoritarismo por otro.

"DISCAT A PUERO MAGISTER"

A partir de *Der siebente Ring*, en *Der Stern des Bundes* y *Das neue Reich*, esto es, en la última etapa creadora del artista, reiterados o nuevos afloran aquí y allá, esporádicamente, algunos motivos procedentes de la historia o la leyenda dorada del mundo clásico. Pero la verdad es que el poeta no parece requerir ya de figuras antiguas o de cualquier otra procedencia para llenar su mundo espiritual y el de sus discípulos. Esas figuras se desvanecen y queda sólo el mito de Maximino. Ausencia de nombres griegos y romanos, ausencia del mundo clásico, concluye algún crítico apresurado. Bien al contrario. En realidad sucede que es ahora cuando, no ya en temas literarios explotados ocasionalmente, ni en el contacto con épocas antiguas en definitiva marginales, sino en un compadecimiento íntimo con lo más clásico del pensamiento helénico se nos revela la obra georgiana incomprensible sin la Antigüedad clásica.

No necesita arcaizar externamente. Su poesía es alemana en las palabras, tonos e imágenes; pero, por debajo de ellos, alienta

un mundo de vivencias típicamente griego. Mientras que pastores y amantes los ha habido siempre y en todas las latitudes, la vivencia del *eros* pedagógico sólo de Grecia obtiene adecuada respuesta. Un nuevo dios se le ha revelado y ahora sabe en qué consiste aquello que Herder llamara "vivir como un griego". Su poesía es poesía bíblica que revela el espíritu del nuevo dios, porque, como escribió Novalis,

wenn der Geist heiligt, so ist jedes echtes Buch Bibel.

Si la Antigüedad clásica fue antes para él contraste de una actualidad doliente, tórnase ahora elemento insustituible de una nueva existencia muy griega y muy alemana:

Apollo lehnt geheim an Baldur (IX 34).

El nuevo hombre es, a una con el antiguo, "confidente de una misma divinidad", como deseaba Herder.

Desde ahora es Platón el centro configurador de la visión de la Antigüedad en el Círculo. Motivos genuinamente platónicos traspasan la vida y la obra del poeta, atributos diferentes de una y la misma sustancia que se muestra a la vez como movimiento y forma.

Platónica es su idea del Estado como síntesis [25] que supera la contraposición, insalvable a ojos del hombre moderno, entre el Estado "orgánico" y la "libre personalidad". Platónica su pedagogía, orientada por el aristocrático ideal de la *paideia.* Platónica, su filosofía del modelo heroico. El poeta, en medio del Círculo, trasunto actual de la platónica "séptima" ciudad paradigmática, ocupa ahora el lugar que, en medio de la θεία πολιτεία, detenta el héroe platónico como modelo de educación. Platónica es la significación religiosa del Círculo y los rasgos cultuales de su pedagogía [26], su divinización de la existencia corporal y su cor-

---

[25] El lema "Herrschaft und Dienst" para expresar esa síntesis, lema muy utilizado por algunos teóricos modernos desde Max Wundt, procede del Círculo y, concretamente, de Wolters.

[26] Cf. BERTA KAMNITZER *Das Kultische bei Stefan George,* Charlottenburg, 1927.

poreización de lo divino, su concepción de la vida como religión y no de la religión sólo como algo que necesariamente se plenifica más allá de la vida. Platónica también, en el fondo, su concepción del "Leib", cuerpo cruzado por fuerzas cósmicas, aparición sensible del κόσμος οἰκεῖος, un cuerpo animado y dinámicamente entendido, al que no se dirigen las invectivas de que el filósofo hace objeto al cuerpo mera materia [27]. De un modo muy platónico entiende igualmente George su necesaria soledad y aislamiento y la dificultad grande —que no imposibilidad— de su reforma [28]. Y, naturalmente, platónico es su entendimiento de la relación entre Eros y las ideas.

George y el Círculo se convierten en reflejo, en nuestro tiempo, de Platón y la Academia. Como ésta, el Círculo quiere ser la imposición artística y abstracta de una voluntad que desatiende las condiciones biológicas e históricas del hombre. Más radicalmente aún que en sus modelos helénicos, porque cuando Teognis dedicaba a Cirno sus poesías no intentaba reformar el mundo, y cuando Platón asumía el *eros* dorio en el ámbito de su pensamiento, al fin y al cabo se conformaba a hábitos griegos contemporáneos. Como la Academia, el Círculo es un estado de templarios, un círculo solar de varones del que en principio está excluida la luna, astro femenino y materno, aunque, puesto el poeta, como antes el filósofo, a estructurar una comunidad completa de pueblo, iglesia e intermediario divino, no tiene más remedio que hacer algunas concesiones y admitir a la mujer, ama de casa y procreadora de héroes.

El clima espiritual del Círculo es, en todo, abiertamente platónico, y en las palabras y actitudes del maestro, Platón está siempre presente. Al leer algunos testimonios directos —por ejemplo, los recuerdos que de su primer contacto con George ha referido Percy Gotheim [29]— creemos estar releyendo *El banquete, La república* o *Fedro* y asistir a una de las escenas platónicas entre Sócrates y la juventud ateniense. La correspondencia es rigu-

---

[27] Cf. Joachim Bannes *Platon. Die Philosophie des heroischen Vorbildes,* Berlín-Leipzig, 1935, 42 ss.

[28] Cf. *Rep.* 496 *c-d,* 499 *d,* 540 *d.*

[29] *Castrum Peregrini* XI 1951, 5-14.

rosa hasta en los pormenores más concretos. Al Platón ordenancista y puntilloso de *La república* y *Las leyes* corresponde el poeta que se aplica cuidadosamente incluso a la corrección de la caligrafía de los pupilos, ya no unos niños precisamente. Idéntico autoritarismo del αὐτὸς ἔφα. Idéntica aversión hacia la letra escrita. George tenía muy pocos libros en su biblioteca y solía burlarse de las búsquedas de libros que Gundolf o algún otro doctrino hacían por los anticuariados. "Con cincuenta libros *(Texte der heiligen Bücher)* basta: lo demás es *Bildung*"; y, a renglón seguido, comentaba el pasaje del *Fedro* que proclama la superioridad de la palabra sobre las escrituras y el mito de Thot y Faraón.

Idéntica sublimación de un erotismo torcido al servicio de un alto ideal educativo. El *eros* se espiritualiza hasta convertirse en método moral e intelectual. El diario de Maximino, encontrado y publicado en Suiza durante la última guerra, ha desvanecido toda posible duda sobre la platónica pureza de aquella relación [30]. Desde el instante de la conversión decisiva de su vida, que el poeta ha narrado bellamente en las páginas iniciales del volumen de homenaje al muerto, el águila de Zeus, que eleva hasta los cielos a Ganimedes y es símbolo de la fuerza ascensional de Eros, vuela también sobre el círculo recogido de maestro y discípulo. La edad superior, definida y avasalladora, ofrece a la más joven, ávida y receptiva, algo que ésta anhela, y la más joven ofrece al anhelo de generación espiritual algo en su nativa pureza que aquella otra ya no posee y echa de menos en sí dolorosamente. Ambas mutuamente se enriquecen:

Wie er mein Kind, ich meines Kindes Kind (VIII 14).

El hombre que escoge como vía de su perfección el camino del *eros* necesita de un tú al que se sabe obligado, al que puede educar, mejorar y salvar; pero al mismo tiempo, también como en Platón, sobre la vivencia del *eros*, experiencia de un tú y un yo, surge la vivencia de la comunidad, la de un nosotros [31]. El

---

[30] Cf. FRANZ SCHONAUER *Stefan George,* Hamburgo, 1960, 103 ss.

[31] Cf. KURT HILDEBRANDT en *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwiss. und Geistesgesch.* XXVIII 1954, 84-101.

águila de Zeus vuela también sobre el más amplio círculo de la comunidad, inspirada por la *agape* fraterna. Aquel "deseo encarnado de ser legislador y fundador" que Nietzsche descubría en el alma de Platón, se alberga también en las más secretas oficinas del alma de George, en tantas cosas un *anima naturaliter Platonica.* Sólo así le está permitido al poeta soñar con una sociedad nueva, inspirada por la misma ley del Círculo:

Liebe gebar die Welt. Liebe gebiert sie neu (IX 62).

POESÍA Y HUMANISMO

Por supuesto que el influjo de Platón y la Academia sobre George y el Círculo es reversible, y en la imagen georgiana de aquéllos se introducen elementos que provienen del pensamiento del propio poeta y los "Jünger". La interpretación de Platón dentro del Círculo es un ejemplo típico de la necesaria conexión entre toda imagen histórica y la situación existencial del espectador. Corrobora, sobre una muestra ilustre, la rectitud de la doctrina de Heidegger sobre la "Vorgriffsgebundenheit" de toda hermenéutica histórica. Desde el libro de Heinrich Friedemann, de 1914, hasta la más reciente obra de exégesis platónica de Kurt Hildebrandt, pasando por otras de Kurt Singer, Edgar Salin, Joachim Bannes y estudios tan conocidos como el de Pablo Luis Landsberg sobre la Academia y el de Karl Reinhardt sobre los mitos platónicos, el Círculo nos ha venido ofreciendo una interpretación de Platón y el platonismo típicamente georgiana. Gracias al Círculo los elementos religiosos y míticos de Platón han sido decisivamente tomados en consideración. Se nos ha revelado en el platonismo lo que hay en él de religiosidad mítica y hasta cultual, conjugada con una inextinguible instancia de poder, y en Platón hemos aprendido a reconocer al fundador de un reino espiritual. Surgió como expresión de un renovado entusiasmo por el mito de Grecia y como protesta bifronte contra la interpretación de Platón por la Filología historicista y contra aquella otra elaborada por Natorp y los lógicos neokantianos. No es nuestro tema

reseñar ahora sus rasgos más característicos, por lo demás bien estudiados [32]. Diremos, sin embargo, que por lo menos ha servido para algo muy importante. Ha servido para que, entre la "mitofobia" de la escuela de Marburgo y la "logofobia" del Círculo, entre el "acercamiento burgués" de un Wilamowitz y la idealización heroica de Friedemann, se gestara una interpretación rigurosa, decisiva en verdad, la dada por Stenzel, Jaeger y Friedländer, para quienes, exactamente como para George, Platón es el centro configurador del Humanismo clásico en nuestro siglo.

La resonancia que este renovado entusiasmo juvenil hacia la Antigüedad clásica, alimentado en el Círculo, tuvo sobre los ambientes filológicos fue grande sin duda. Me limitaré a citar un solo dato. En 1925 los filólogos clásicos alemanes se reunían en Berlín para ocuparse del papel del Humanismo clásico en la educación. Sus intervenciones fueron recogidas, ese mismo año, en un volumen intitulado *Das Gymnasium.* Versos georgianos y ecos del Círculo aparecen en casi todas ellas, en la de Walter Kranz, en la de Eduardo Fraenkel, también y muy especialmente en la de Werner Jaeger, seguramente el helenista que más ha hecho en nuestro siglo por la causa del Humanismo clásico. Kurt Hildebrandt ha referido alguna vez cómo, recién acabada la primera Gran Guerra, al reanudarse las clases en la Universidad de Berlín, Jaeger iniciaba su primer seminario con la lectura de un poema de George.

No nos dejemos engañar por etiquetas convencionales, como la de Tercer Humanismo, aplicada por uno de los "Jünger", Lothar Helbing, a los ideales del Círculo y al programa humanista de Jaeger. Sería inexacto identificar en la poesía de George y en el Círculo algo así como la expresión literaria y la realización práctica de los ideales teóricos del Humanismo de Jaeger. Pero, al fin y al cabo, desde ámbitos diferentes (poesía y Ciencia de la Antigüedad), ambos movimientos son expresión del espíritu de una misma época que reconoce en los griegos no sólo a los descubridores de la belleza, sino también de la verdad en el más fun-

---

32 En un libro de FRANZ J. BRECHT *Platon und der George-Kreis,* Leipzig, 1929, y en una disertación todavía inédita de E. E. STARKE *Das Platobild des George-Kreises,* Colonia, 1959. Cf. también K. HILDEBRANDT en *Blätter für deutsche Philosophie* IV 1930, 190 ss. y V 1931, 315 ss.

damental de los problemas humanos, el de la propia formación del hombre. En el centro de ambos está la figura de Platón, su aristocrático ideal de la *paideia,* su acentuación del elemento volitivo en el proceso consciente de la formación humana, el idealismo consustancial a toda concepción de la educación como formación mediante un modelo. El *ethos* político cualifica intensamente su contenido, inspirado en la política platónica y muy distinto, por ello, del humanismo antiplatónico de Nietzsche, llamado a una nada envidiable actualidad en la realidad política alemana de hace algunos años. En ambos la respuesta del hombre moderno ante el fenómeno clásico no es la imitación servil de un paradigma definitivamente clauso, sino una toma de contacto agonal y productiva, apoyatura y trampolín para nuevas creaciones.

"Lo que puede hacerse —escribió una vez Federico Schlegel— mientras Filosofía y poesía estén separadas, está hecho y completado. Así, pues, es ahora tiempo de unirlas a ambas". En el llamado Tercer Humanismo, cuyo patrono tutelar es un filósofo y un poeta, confluyen, tras un siglo largo de divorcio, la herencia de la línea humanista científico-positivista que va de Federico Augusto Wolf a Ulrico von Wilamowitz y la del Humanismo de los poetas y filósofos que se extiende desde Goethe a Nietzsche y George. Si, dentro de esta última tradición, el Humanismo de Winckelmann —que se basaba en la contemplación de las obras de arte— o el de Herder y Schlegel —basado en el goce de la literatura griega— podían hasta cierto punto prescindir de la Filología, el concepto de *paideia,* centro mismo del humanismo de George, es inasequible sin el concurso de la Filología. Por esto, y por las razones antedichas, no nos extraña que las relaciones entre el Humanismo clásico de los poetas y filósofos y la Filología clásica, agrias en la época de Wilamowitz, se suavizaran luego en términos muy esperanzadores. En las páginas de presentación de la revista *Die Antike,* órgano de su movimiento humanista, Werner Jaeger se lamentaba en 1925: "En tanto nos falte el representante definitivo, el poeta y guía espiritual, nos resultará inalcanzable la última certeza del conocimiento de lo 'clásico', también en la herencia del pasado". Wolf había descubierto en Goethe la realización de su ideal del poeta clásico. George no es, sin duda,

el portavoz poético de los ideales de Jaeger; pero ¿no podría ser algo mucho más importante? ¿No encarna, en verdad, la imagen del poeta griego, maestro, profeta y legislador, que ocupa el centro de la interpretación pedagógica que de la poesía griega ha dado Jaeger? Una cultura en la que el artista plástico, arquitecto, pintor o escultor, y el poeta son vinculados al legislador, y en la que la palabra y el sonido, la armonía y el ritmo son las fuentes configuradoras del espíritu.

Escribiendo sobre lo clásico y la Filología clásica, Karl Reinhardt [33], uno de los espíritus más finos de la última en nuestro siglo, ha distinguido entre lo clásico como tradición, cuya apropiación se puede conseguir a través de un renacimiento preparado por un estudio histórico o un método de formación humanístico, y lo clásico como epifanía. La Filología clásica no es la depositaria exclusiva de lo clásico, sino tan sólo, en el mejor de los casos, de lo clásico como tradición. En definitiva nos consolamos con aquello de que mejor es algo que nada. La verdadera apropiación de lo clásico se asienta sobre más profundos estratos del espíritu. Descansa sobre un acto de intuición o visión instintiva, que aspira a dar forma a un plan complejo mediante una apropiación de la belleza, ὀρέγεσθαι τοῦ καλοῦ que decía Aristóteles. Ocurre sólo como revelación, como epifanía de la que sólo gozan los poetas, los profetas y los fundadores de un reino espiritual. Como Píndaro: μαντεύεο, Μοῖσα· προφατεύσω δ' ἐγώ, "revélame tus oráculos, Musa, y yo seré tu profeta". Como Platón, como George.

"UN DESIDERIO VANO DELLA BELLEZZA ANTICA"

¿George y el mundo clásico? Por encima del señalamiento de matices y reservas, es lo cierto que el mundo clásico vertebra y da sentido a la obra más definitiva del poeta. Esteta antes que nada, su visión de la belleza se realiza en la ideal figura de una juventud bella, en la imagen del dios de la gaya juventud. Este

---

[33] *Von Werken und Formen,* Godesberg, 1948, 419 ss.

ideal —en definitiva, el mismo de Winckelmann, héroe fundador del neohumanismo alemán— lo encuentra legitimado en Grecia. De él deduce para su arte una inalterable lección de claridad y proporción, "edle Einfalt und stille Grösse" de Winckelmann. No hay tan sólo, por debajo de ese sentimiento, la expresión de un deseo erótico o incluso la narcisista imagen del esteta por temperamento, mas también la persuasión de que el hombre sensible a esa belleza debe luchar por conservarla en su espíritu y la convicción de que, en esa lucha, se configura la obra de arte imperecedera. Sabrá así sobreponerse a los "caminos infructuosamente vanos" de los Cósmicos, como a los peligros derivados del sincretismo entre el culto de Maximino y un cierto hieratismo cristiano.

Encandilado por esa revelación de la belleza, el artista ha creído, y ojalá la realidad le hubiera dado la razón, que "los fuertes de hoy son los bellos de ayer". Pone delante de los ojos de los hombres de su época, época llamada a decadencia, una nueva imagen de vida, que no sólo deslumbra a los componentes del Círculo, juventud dolorida de materialismo y liberalismo fascinada por estas ideas del poeta, sino que proyecta también su numinosa sugestión sobre más anchos ámbitos. Pero la catástrofe no pudo ser evitada. Religión nacida de una vivencia erótico-estética, no pudo influir decisivamente sobre la historia de una época dominada por la política del poder, la crasa economía y la sinrazón. Este griego del siglo XX estaba condenado, como también lo estuvo Platón, a encerrarse en el pequeño círculo de estetas, de jóvenes discípulos, y a volver a dar el espectáculo, verdaderamente insólito, de la resurrección de unos ideales siempre vivos, pero que parecían muertos para siempre.

Artista que parece haber realizado el deseo de Hardenberg de que en el futuro, como entre los griegos, el poeta volviera a ser profeta, sacerdote y hasta legislador, quiso ser, y lo es a su modo, maestro y guía de una nueva forma de vida alemana. Representa una posibilidad, no la única, abierta a la vida alemana del espíritu. Representa igualmente una posibilidad, no la única, de acercamiento del hombre germánico a Grecia, de realización por éste del inexcusable imperativo goethiano: "que cada cual sea,

a su manera, un griego; pero que lo sea". Como a tantos otros compatriotas suyos, los más selectos precisamente, el "rayo procedente de la Hélade"

—*Hellas ewig unsre Liebe* (V 7)—

le había herido definitivamente.

JOSÉ S. LASSO DE LA VEGA